

10.17951/ff.2017.35.1.127

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXXV

SECTIO FF

1-2017

DOROTA KUDELSKA

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Wiedeńskie kontakty „Sztuki”
– z zapisów w Księdze Protokołów Towarzystwa
Artystów Polskich*

The Viennese Contacts of “Sztuka” – from the *Proceedings*
of the *Society of Polish Artists*

Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”¹ z założenia było niejako podwójnie elitarne. Zamierzano urządzać pokazy starannie dobranych dzieł, a służyć temu miał staranny wybór członków stowarzyszenia. Brak monografii TAP niewątpliwie jest poważnym uszczerbkiem w literaturze dotyczącej sztuki polskiej z przełomu XIX i XX wieku. „Sztuka” najpierw (w latach 1897–1918) zrewolucjonizowała polskie życie artystyczne, lecz potem wyraźnie gasła (do 1950 roku)². Gineła też pamięć o dokumentach i szczegółach wystaw do tego stopnia, że w katalogu ostatniej z nich (w roku 1950) stwierdzono, że grupa nie miała ani statutu, ani stałych regulacji finansowych. A przecież już Franciszek Klein (1922:1–22) wspominał o *Kronice* TAP, później zaś Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska przypominała, że *Statut* (a właściwie *Regulamin*) zawierający informacje o zasadach finansowych wydano w małym nakładzie na początku działalności organizacji (Krzysztofowicz-Kozakowska, Małkiewicz i Czubińska, 1995:8).

* Artykuł powstał w ramach grantu 2011/01/B/HS2/05889: *Skompletowanie i opracowanie naukowe archiwaliów Jacka Malczewskiego*.

¹ Dalej także jako TAP (bez związku z powstałym w 1911 r. Towarzystwem Artystów Polskich w Paryżu).

² Zob. m.in.: Bisanz, 1980:29–41; Cavanaugh, 1987:79–98; Krzysztofowicz-Kozakowska, 2006:218–259.

Wspomniana *Kronika to Protokoły Posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* (1897–1912)³. Dokumenty dają wgląd w nieznane aspekty działania grupy, pozwalają spojrzeć „od kuchni” na konflikty, oceny, motywacje i powody wielu decyzji artystów. Wskazują m.in. nieznane miejsca zebrań „Sztuki” sprzed 15 czerwca 1912 roku, kiedy członkowie osiedli we własnej siedzibie przy ul. Biskupiej 15. Wcześniej były to: Akademia Sztuk Pięknych, Sukiennice i Hotel Victoria. Co dziwne, spotkania ani razu nie odbyły się w sali Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, przy powszechnej opinii, że zarząd „Sztuki” rządzi nie tylko w Akademii, ale i w Pałacu Sztuki przy Placu Szczepańskim. *Protokoły* pokazują m.in. finanse, ujawniają zaproszenia na wystawy zarówno odrzucone (z motywacją), jak i przyjęte (zrealizowane oraz niedoszłe do skutku). Na mapie kontaktów „Sztuki” widnieją: Antwerpia, Berlin, Bruksela, Budapeszt, Düsseldorf, Kraków, Londyn, Monachium, Paryż, Petersburg, Poznań, Praga, Ryga, Rzym, Sosnowiec, Warszawa, Wenecja, Zagrzeb i – najczęściej – Wiedeń. W wielu kwestiach szczegóły zawarte w *Protokołach* mogą zmienić perspektywę opisu ówczesnych strategii współdziałania grup artystycznych w monarchii austro-węgierskiej, co w przenikliwym i syntetycznym eseju przedstawiła Anna Brzyski (2011:4–16). Dotyczy to przede wszystkim organizacji pokazów w Wiedniu, Wiener Secession i Hagenbundzie, które są tu przedmiotem analizy. Pomiędzy rozważania czy/w jakim stopniu kontakty ze stolicą Austro-Węgier traktowane były jednoznacznie jako relacje zagraniczne. W każdym razie wystawianie tam oznaczało poddanie się zewnętrznej, trudnej ocenie. Choć niewątpliwie warto i pod tym kątem przebadać omawiany dokument, wskażę tylko kilka punktów regulaminu istotnych dla podejmowania decyzji wiedeńskich TAP.

Według § 2. *Regulaminu* w skład Wydziału (zarządu) TAP musi wchodzić co najmniej dwóch spośród dziesięciu członków założycieli, którymi byli: Teodor Axentowicz, Józef Chełmoński, Julian Fałat, Jacek Malczewski, Józef Mehoffer, Antoni Piotrowski, Jan Stanisławski, Włodzimierz Tetmajer, Leon Wyczółkowski i Stanisław Wyspiański. Zatem istnienie i działalność organizacji były zależne od nielicznej grupy, która „samozwańczo” ustaliła też pierwszy skład Członków Zwyczajnych stanowiących Walne Zgromadzenie. Ono decydowało o kwestii prestiżowo najważniejszej – o reprezentacji na wystawach zagranicznych (o krajowych samodzielnie decydował Wydział). W praktyce jednak wobec małej liczby

³ Archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, *Protokoły Posiedzeń Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* (1897–1912), bez nru inw. Nie wiadomo, jak rękopis o nienumerowanych kartach i niedatowany maszynowy odpis (teksty nie są identyczne) trafił do TZSP. *Protokoły* wpisywali do księgi z notatek z zebrań kolejni sekretarze, powstawały luki, niektóre zostawione puste karty zapisywano później (nawet po roku, z dodatkową datą). Są też luki w narracji mimo pozornej ciągłości zapisu tekstu (np. brak danych z 1909 r.). Zagięło wiele listów określanych jako „załączone do dokumentacji”. Pierwszym sekretarzem wynagradzanym za pracę był Stanisław Wyspiański (21.11.1904), który zapowiedzi uzupełnienia księgi i uporządkowania archiwum nie spełnił, tak jak i jego następcy. Pierwszy raz wykorzystano w: Kudelska, 2008.

członków TAP i ich notorycznej absencji na zebraniach nie brano tych rozróżnień pod uwagę. Początkowo zarząd proponował wybranym artystom przyjęcie do stowarzyszenia, a w głosowaniu wybierano następnych członków wyłącznie „spośród artystów zaproszonych co najmniej na dwie wystawy TAP”⁴. Oceniali więc wyłącznie twórcy, a nie miłośnicy sztuki jak w TPSP i „Zachęcie”. Dawało to nadzieję na poprawę jakości ekspozycji, ale kryteria, którymi się kierowano, nie były i nie są znane⁵. Skutkiem tych niejasności stały się pretensje twórców nieprzyjętych, a wkrótce także konflikty wśród samych założycieli, co groziło zniszczeniem stowarzyszenia. Szybko też okazało się, że kres aktywności w TAP niektórych założycieli sprawiał ogromne trudności organizacyjne i obniżał prestiż grupy⁶.

Wewnętrzne i zewnętrzne spory towarzystwa eksplodowały po zakończeniu rocznej prezesury Chełmońskiego, pod kierownictwem jego następcy Jana Stanisławskiego⁷. Sojusze i konflikty w Wydziale odzwierciedlały ściśle spory o sztukę i organizację ASP w gronie profesorów, którymi w różnych okresach byli wszyscy Członkowie Założyciele TAP (poza Piotrowskim)⁸. W zapiskach z epoki powtarzają się opinie, że Stanisławski preferował malarstwo pejzażowe, dyskryminował zaś figuralne, a szczególnie symbolistyczne (z wyjątkami dla Mehoffera i Wyspiańskiego). Niechęć wobec profesorów ASP przenosił na ich uczniów. Przynależność do „lepszyc artystów”, jak ironizował Malczewski, dawała jednak prestiż, bo rzeczywiście poziom wystaw TAP był wyższy niż innych. Członkostwo w „Sztuce” dawało też jedną z niewielu szans na udział w pokazach polskiej twórczości za granicą (stowarzyszenie zmonopolizowało uzyskiwanie dotacji ministerialnych dla Galicji). Krakowska organizacja stawiała się nieformalną reprezentacją polskich artystów. Sprawozdania świadczą, że jako „moralny obowiązek” przyjmował ten fakt Fałat, a wątpliwości co do posiadania takiego mandatu miewali Stanisławski i Ferdynand Ruszczyc (np. *Protokół*: 28.11.1901).

⁴ Na trzecim zebraniu, według *Regulaminu*, jednogłośnie przyjęto w poczet Członków Zwyczajnych Olęę Boznańską (*Protokół*: 27.10.1897). Było to wyjątkiem w skali europejskiej – kobiet nie przyjmowano w poczet członków stowarzyszeń artystycznych (o ile nie były to organizacje kobiece).

⁵ Brak sprawozdań jury (kto, jakie i ile dzieł zgłosił, oceny jury) – możliwe, że w ogóle nie dopełniano tego standardowego postępowania.

⁶ Jedni, jak Tetmajer, zgłaszali rezygnację z członkostwa (którą potem cofali), nie przychodzili na zebrania i ostentacyjnie nie respektowali regulaminu (np. Malczewski, który nie wystawiał dzieł razem z grupą przez kilka lat). Śmierć Stanisławskiego i Wyspiańskiego (styczeń i listopad 1907 r.) także mocno zachwiała strukturą TAP.

⁷ Chełmoński pisał, iż „na tej godności pozostać nie chce [dopisek ołówkiem:] będąc poddanym rosyjskim” (*Protokół*: 04.11.1898). Być może były to kwestie formalne, ale innym artystom z zaboru rosyjskiego nie przeszkadzały one działać w Galicji bez zmiany obywatelstwa (np. Malczewski był profesorem i rektorem ASP).

⁸ O różnicach instytucji: Starzewski, 1898:279–282; Kudelska, 2008:378–423, 440–448.

W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę na podobieństwo „Sztuki” do Wiener Secession jako artystycznie ważniejszej w europejskiej skali. Jest to opinia słuszna, ale trzeba zaznaczyć, że chronologia zdarzeń wskazuje na pierwszeństwo Mánesu i niezależność TAP⁹. Członkowie „Sztuki” od pierwszej wystawy należeli jako Ordentlich Mitglieder Wiener Secession (przy zmiennej liczbie, zawsze byli po Austriakach najliczniejszą grupą narodową Gesellschaft bildender Künstler Österreichs) i licznie prezentowali dzieła. Zostali też zaproszeni do publikowania w „Ver Sacrum”. O uznaniu dla Polaków świadczy fakt, że Secesjoniści po trzeciej wystawie w styczniu 1899 roku złożyli TAP propozycję urządzenia mu osobnej ekspozycji w całym budynku, co nie powiodło się jednak z winy krakowian. Informację tę podawano dotąd za artykułem Romana Lewandowskiego (1899:983–984), *Protokoły* dodają wiele szczegółów.

Piszący sprawozdanie po półtorarocznej działalności stowarzyszenia z satysfakcją odnotował wcześniejsze zainteresowanie polskimi artystami biorącymi udział w pierwszych wystawach Secesji (*Protokół*: 19.03.1899)¹⁰. Wspomniał o uwadze krytyków reprezentujących poczytne europejskie pisma o sztuce: „Gazette des Beaux-Arts”, „The Studio”, „The Artist” i „Black and White”, oraz o zamówieniu przez Arthura von Scala (dyrektora Muzeum Kunst und Industrie) artykułu u Mariana Sokołowskiego do „Kunst und Handwerk”¹¹. Zanotował także, że przedyskutowano wiadomość, iż: „W jesieni zaś [18]99 r. oddaje naszemu Towarzystwu gmach swój do dyspozycji wiedeńska Secesja celem urządzenia polskiej wystawy, biorąc na siebie koszty urządzenia tejże, wznoszące się w przeciągu sześciu tygodni do sumy 18.000 złr.”. Niestety debaty nie spisano.

W *Protokole* z 25 stycznia 1899 roku jest mowa o potwierdzeniu opłaty kosztów, ale też o zatrzymaniu wszystkich zysków przez Secesję. W prywatnej korespondencji do Fałata wyznaczono datę otwarcia pokazu na 1 listopada. Wydział postanowił dokooptować artystów spoza TAP: Stanisława Witkiewicza, Zdzisława Jasińskiego, Czesława Tańskiego, Franciszka T. Ejsmonda i Antoniego Kurzawę. Dla dobrej organizacji postanowiono zebrania Wydziału odbywać co dwa tygodnie, a termin wystawy ustalono na 15 listopada. Zamierzenia były imponujące, jednak kłopot sprawiało skompletowanie odpowiedniej liczby dzieł szerszego grona artystów na dobrym poziomie. Na pośrednika w pozyskiwaniu obiektów wybrano powszechnie cenionego znawcę Konstantego M. Górskiego. Pisząc

⁹ Brzyski, 2011:5. Wernisaż *Wystawy osobnej obrazów i rzeźb* odbył się 27 maja 1897 r. w Sułkiewiczach. Wymagało to wcześniejszych spotkań, choć zebranie założycielskie „Sztuki” odbyło się później – 27 października 1897 r. (według *Protokołu*). Tymczasem Wiener Secession powołano 3 kwietnia 1897 r., a jej pierwsza wystawa odbyła się dopiero w maju 1898 r.

¹⁰ Opublikowana wersja: Stanisławski, Axentowicz i Mehoffer, 1899:379.

¹¹ Wprawdzie w pismach tych ukazały się w kronikach wydarzenia wiadomości o wystawach Secesji, ale nie podano szczegółowych informacji o polskiej sztuce (poza ogólnymi uwagami o udziale „Germanów, Węgrów i Słowian, w tym Polaków”). Artykułu w „Kunst und Kunsthanwerk” nie notuje bibliografia prac Sokołowskiego (Kunińska, 2014).

listy i rozmawiając, miał sprowadzić obrazy Józefa Pankiewicza (*Czarne labędzie i Barburkę*), postarać się o *Błędne Koło*, *Melancholię* i dwie *Śmierci* od Edwarda Raczyńskiego oraz „wydobyć obrazy od Aleksandra Gierymskiego”. Planowano również prosić Feliksa Jasieńskiego, „aby przygotował cały zbiór swych prac”, Witkiewicza o model „chaty góralskiej [zrobiony – uzupełnia D.K.] na wystawę paryską”, Kurzawę o rysunkowy portret Władysława Podkowińskiego. O jakiejś dzieła poproszono [?] Wójtowicza, Chełmońskiego, Jeana Peske (Jana Mirosława Peszke) oraz Kościelskich, by przez Fałata wypożyczyć *Portret Kościelskiej* Axentowicza oraz *Staw* i *Aniola* Chełmońskiego. Postanowiono też Wyspiańskiego „wysłać [...] do Wiednia na koszt Towarzystwa celem porozumienia się ostatecznego z Secesją o dekorację Wystawy” (*Protokół*: 25.01.1899). Informacje o przedsięwzięciu gwałtownie się urywają – w następnym (i ostatnim z tego roku) *Protokole* z 1 czerwca 1899 roku nie ma o tym ani słowa. Dopiero tu chronologicznie lokuje się wspomniany artykuł Lewandowskiego, który w grudniu 1899 roku z irytacją pisał, że wiedeńscy dali wszystkie możliwości (w tym finansowe), ale:

[...] w połowie października umilkły wszelkie wzmianki, a na dowiadywania się moje w sekretariacie „Secesy” dano mi odpowiedź, że wystawy polskiej wcale nie będzie. Powodem miała być śmiesznie mała liczba prac, które członkowie „Sztuki” zdołali zebrać. „Secesya” jest, a właściwie była, bardzo z tego powodu wzburzona, bo musiała na gwałt starać się o urządzenie jakiejś innej zbiorowej wystawy, aby przed zimową wystawą Künstlerhausu otwarcie sezonu zmanifestować¹². [...] „Sztuka” złączyła w sobie bardzo małą liczbę artystów, bo stowarzyszenie to dobiera członków według swego uznania i jest wprost ekskluzywne. Ta mała liczba członków może zapełnić jeden pokój w krakowskim albo warszawskim Towarzystwie Sztuk Pięknych, ale nie halę tak wielkiego gmachu jak wiedeńskiej „Secesy”. Było to małe nieporozumienie, które dość przykrem echem zabrzmiało, bo wykazało artystom w Wiedniu, że w Polsce nie wszyscy są razem, ale małutka tylko garstka i to z winy rządzących tą garstką. A myśmy tu dotychczas myśleli, że wszyscy polscy artyści stanowią jedną rodzinę, chociażby tylko w chwili, kiedy chodzi o zmanifestowanie się za granicą! Szkoda (Lewandowski, 1899:984).

O ekskluzywności „Sztuki” mówiono powszechnie, podobnie jak o tym, że faktycznie rządzi tą grupą Stanisławski (Wawrzeniecki, 1932). Niewątpliwie jego walka o podniesienie poziomu polskiego malarstwa zasługuje na wielki szacunek. Jednak wybitny pejzażysta (który także gdy przestał być prezesem, decydował jako „głos doradczy”) odrzucał nie tylko dzieła o niskim poziomie artystycznym, ale i te, których autorzy, prezentując dobrą klasę, operowali tematyką i formami przezeń nieakceptowanymi. Z jednej strony byli to malarze akademicko wtórni, choć cenieni przez szeroką publiczność (np. Piotr Stachiewicz). Z drugiej strony dyskwalifikował twórców z nurtu symbolistycznego (*Gedachtkunstmalerei*), podtrzymujących związki z tradycją figuralistów, operujących techniką realistycz-

¹² Pokazano wystawę rysunków i grafiki artystów europejskich: *V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*, Wien 1899.

ną (od akademickiej po fakturową, jak np. Malczewski czy Gierymski). Wszyscy byli narażeni na obcesowość i apodyktyczność wyborów prezesa, ale nie wszyscy chcieli to znosić. Sprawozdania wskazują, że Stanisławski był świadomy krążących opinii, dlatego w sierpniu 1901 roku miał podjąć bliżej nieokreślone działania, by „uchronić Towarzystwo [od] podnoszących się z rozmaitych stron zarzutów jakoby na wystawach «Sztuki» pojawiały się przeważnie prace profesorów krakowskiej Akademii” (*Protokół*: 01.07.1901)¹³. Artyści TAP od początku współpracy z TPSP dostrzegli, że członkostwo w obu gronach stwarza wielorakie konflikty wynikające nie tylko z różnicy interesów finansowych (*Protokół*: 20.10.1998). Ostatecznie nie tylko zdominowali wystawy TPSP, ale, jak świadczą *Protokoły* (m.in. 29.10.1911), podstępem zamierzali przejąć zarząd TAP. Dokumenty przeczą zatem tezie Brzyski, że „Sztuka” niechcący opanowała nową siedzibę (1901) TPSP przez to, że często urządzała dobre pokazy.

W lipcu 1901 roku Fałat ponownie podniósł kwestię wystawy w Wiedniu „zwłaszcza, że już «nieraz zwracano się» z odnośnymi wnioskami do wydziału «Sztuki»”. Nie wiadomo jednak, kto domagał się tej prezentacji. Axentowicz obawiał się zbyt dużych kosztów, zaś Stanisławski przychylił się do tej propozycji, „wskazując, że wystawa ta powinna się oprzeć na produkcji najnowszej członków Towarzystwa” (*Protokół*: 01.07.1901)¹⁴. Wątek wrócił w *Protokole* z 28 listopada 1901 roku jako propozycja organizacji dużej, ogólnopolskiej ekspozycji („jak Czesi w Künstlerhausie”¹⁵). Według Fałata trzonem takiej reprezentacji narodowej zgodnie z wcześniejszym zamiarem miałyby być obrazy i rzeźby z trwającej właśnie wystawy TAP w Sukiennicach wraz z dokooptowanymi dziełami z całej Polski, co wymagałoby poszerzenia kwalifikującego jury. Jego zdaniem taka ekspozycja była „moralnym obowiązkiem” stowarzyszenia. Zgłoszono jednak propozycję urządzenia najpierw w Krakowie wystawy ogólnopolskiej. Mehofffer zaś podkreślił wagę trwającego właśnie pokazu „Sztuki”, jakiego dawno nie było (sto dzieł członków). Sugerował powiększenie zbioru o kolejne sto prac (ale tylko członków grupy) i zrobienie w Wiedniu własnej ekspozycji. Stanisławski argumentował, że organizowano ją przez co najmniej dwa lata, a trzeba działać praktycznie i szybko. Zaznaczył także brak mandatu stowarzyszenia dla powołania ogólnopolskiej reprezentacji. Ostatecznie na wniosek Ruszczyca przegłosowano, że zebranie dyskutować będzie tylko o wystawie „Sztuki” w Secesji. Według *Protokołu* przygotowano listę obrazów znajdujących się w natychmiastowej dyspozycji TAP i tych, które trzeba pozyskać. Razem było to 190 dzieł, lecz dziś tego spisu nie ma.

¹³ Po tej szumnej zapowiedzi wymieniono: Axentowicza, Fałata, Laszczkę, Mehofffera, Stanisławskiego i Wyczółkowskiego oraz nowych członków: Józefa Czajkowskiego, Karola Tichego i Edwarda Trojanowskiego.

¹⁴ XI wystawa TAP rzeczywiście miała miejsce w listopadzie 1901 r. w Sukiennicach.

¹⁵ W 1900 r. Mánes urządził dużą wystawę, zajmując cały Künstlerhaus. Zob.: Brzyski, 2011:9.

Wątek wystaw wiedeńskich pojawia się znów w *Protokole* z 9 stycznia 1902 roku. Przeczytano wówczas odpowiedź z Wiednia na złożone przez stowarzyszenie propozycje, jednak listów tych dziś brak. Zaproponowano urządzenie ekspozycji „Sztuki” albo szybko w jednej sali wystawy wiosennej, albo w całym budynku, ale dopiero w czerwcu. Tichy, Józef Czajkowski i Stanisławski głosują za pierwszą opcją. Mehoffer wnioskuje, by odrzucić obie możliwości i zrobić pokaz jesienią z powodu większego zainteresowania, co przegłosowano. Ostatecznie jednak sprawy przybrały inny obrót, o czym świadczy katalog wystawy jesiennej¹⁶. Pokazano wówczas dzieła także tych członków TAP, którzy od dawna już ze „Sztuką” nie wystawiali, jak np. Jacek Malczewski¹⁷. W sprawozdaniu za ten rok napisano, że był to duży sukces „moralny” i „materialny” (*Protokół*: 20.03.1903).

W połowie roku 1904, w odpowiedzi „na list z uwagami” od Secesji do Axentowicza, ustalono, że tegoroczne ekspozycje wszyscy stowarzyszeni „obeślą sami [...], a natomiast [na] rok przyszły 1905, na listopad i grudzień poprosić o cały gmach Secesji wiedeńskiej” (*Protokół*: 13.07.1904)¹⁸. Zdecydowano również o udziale w Wystawie Austriackiej w Monachium, dofinansowanie dla Polaków od Ministerstwa Oświaty wynegocjował Mehoffer. W styczniu 1905 roku obie inicjatywy połączono organizacyjnie: Secesja zaprosiła swoich członków do udziału w marcowej wystawie wiosennej, tak by zgromadzone obrazy można było przesłać na wspomnianą czerwcową ekspozycję do Monachium (*Protokoły*: 18.01.1905; 25.01.1905). W grudniu 1905 roku ponownie podjęto temat dużego pokazu w Wiedniu jesienią 1906 roku (*Protokół*: 08.12.1905). Po raz kolejny wszystko potoczyło się inaczej, niż planowano – wystawa „Sztuki” w Wiener Secession odbyła się o wiele szybciej, bo już na wiosnę 1906 roku i trwała długo (marzec–maj). Znowu nie zajęto jednak całego budynku, a – jak poprzednio – tylko dużą tylną salę, którą podzielono na trzy części. Reprezentacja, jakkolwiek duża (107 obiektów), nie obejmowała całej czołówki artystów – tym razem brakowało m.in. Malczewskiego¹⁹. Był to zapewne przejaw jego solidarności z młodymi artystami nieprzyjętymi do stowarzyszenia, którzy pokazywali dzieła na tej samej ekspozycji w osobnej sali (wśród nich byli uczniowie autora *Melancholii*). Określono polski pokaz jako sukces „pod każdym względem”, także finansowym: „sprzedano obrazów za około 10.000 koron” (*Protokół*: 07.07.1906)²⁰.

¹⁶ XV. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Wien, Nov.–Dze. 1902. Pokazano 68 dzieł członków „Sztuki” w największej sali wystawowej.

¹⁷ Pokazał obraz *Frühlingslied* (poz. 104).

¹⁸ Sporządzono też plan zawiadamiania o zbiorowych wystawach w kraju i zagranicą 1904/1905 r. oraz zapowiedziano wynajęcie gmachu Secesji (powrócono do tej kwestii 28 listopada 1904 r.).

¹⁹ XXVI. *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Wien, März–Mai 1906.

²⁰ W 1911 r. odbyła się jeszcze wystawa Malczewskiego i Szymanowskiego: XXXIX *Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession Wien*, Wien, November 1911–

Jak wynika z dokumentów, kilkakrotnie jeszcze planowano dalszą współpracę, ale – jak się okazało – bez powodzenia. Pierwszym echem tych inicjatyw jest zapis z zebrania po śmierci Stanisławskiego:

Poruszono dalej sprawę stosunku do „Secessyi” wiedeńskiej, której delegat ([Maximilian – uzup. D.K.] Lenz) obecny był na pogrzebie śp. Stanisławskiego, a która obecnie bardziej niż kiedykolwiek liczyć się musi ze „Sztuką”. Ten stan rzeczy należałoby wyzyskać. Po dyskusyi przyjęto wniosek p. Frycza, ażeby w jesieni br. żądać od „Secessyi” dużą salę i salę mniejszą (na wystawę Stanisławskiego), ryczałt znaczniejszy na urządzenie oraz wydanie na własną rękę katalogu i afisza. Do tej pory „Secessya” wyzyskiwała „Sztukę” i tego, jak z naciskiem podnosi p. Mehoffer, dłużej tolerować niepodobna (*Protokół*: 07.01.1907).

Zwraca uwagę przekonanie o osłabieniu Secesji („żądać”) i konieczności „liczenia się” z TAP. Niewątpliwie wynika to z perturbacji w Secesji od końca 1904 do wiosny 1905 roku, czyli rezygnacji z członkostwa tzw. Grupy Klimta, usunięcia jego dzieł z siedziby i przejęcia przez Karla Molla dyrekcji Galerii Miethke – „wiedeńskiego odpowiednika Durand-Ruela” (Nebehay, 1969; Vergo, 1975:84).

Kolejna inicjatywa rzeczywiście wyszła od Secesji. Na *Posiedzeniu Wydziału* (*Protokół*: 18.02.1907) prezes Fryderyk Pautsch odczytał niezależny dziś do dokumentacji list z Wiednia z informacją, że wystawę będzie można urządzić jesienią wraz z pokazem Stanisławskiego (w listopadzie–grudniu): „W tej sprawie prezes sam obiecuje odpisać i postawić warunki poprzednio uchwalone”. Nad organizacją mieli czuwać Axentowicz i Mehoffer. Pertraktować pojechał jednak Fałat, który na kolejnym zebraniu (*Protokół*: 06.06.1907) poinformował, że najbliższą będzie ekspozycja „cesarsko-jubileuszowa” w roku 1908.

Oczywista każdy członek będzie mógł wystawiać tylko b. ograniczoną liczbę dzieł. W ten sposób „Sztuka”, która licząc na wystawę jesienną w br., a na wiosnę zupełnie w „Secessyi” nie wystawiała, byłaby bardzo pokrzywdzoną (*Protokół*: 06.06.1907).

Po dłuższej dyskusji uchwalono, by wysłać list z wiadomością, że stowarzyszenie chce urządzić wystawę jesienią, zajmując cały gmach, oraz zaprojektować jej układ, afisz i katalog. Mehoffer miał omówić szczegóły ekspozycji: zaplanowano m.in. „fryz o charakterze narodowym”, a także osobne sale – obrazów dla Chełmońskiego i Stanisławskiego oraz rysunków Mehoffera. Polaków spotkał jednak kolejny zawód, ponieważ Secesja odmówiła osobnego pokazu.

To rozczarowanie nałożyło się na poważny kryzys wewnętrzny – zapisano zamiar znacznego ograniczenia działalności „Sztuki” lub jej likwidacji (za tym są: Pankiewicz, Wyczółkowski, Laszczka; wstrzymują się od głosu Czajkowski i Ti-

Jänner 1912. Była ona jednak finansowana prywatnie, bez jakichkolwiek dotacji TPSP (za: Dobrowolski, 29–30), a w *Protokołach* także nie ma wzmianki o pomocy ze strony „Sztuki”. Później członkowie TAP wystawiali w Secesji indywidualnie.

chy). Mehoffer pragnie utrzymać działalność „choćby na zagranicę”, zaś Frycz, Axentowicz i Wojciech Weiss chcą natychmiastowej naprawy przez zmianę regulaminu (*Protokoły*: 03.07.1907; 07.07.1907). Nie zaniechano jednak pomysłu dużej wystawy w Wiedniu – koniecznie chciano ją urządzić, dlatego jesienią 1907 roku Wydział TAP „prywatnie zwrócił się do «Hagenbundu», skąd również prywatnie doniesiono, że urządzenie wystawy polskiej tamże w zasadzie byłoby możliwem” (*Protokół*: 26.06.1907)²¹. Po rozmowach prezesów – Ruszczycy i Josepha Urbana – Hagenbund wziął na siebie koszty transportu i urządzenia wystawy, a „Sztuka” uzyskała dofinansowanie z Ministerstwa Oświaty (*Protokół*: 15.01.1908). Artyści spotkali się już na ekspozycji St. Louis, zatem Urban znał poziom i sprawność w aranżacji Polaków, co było kwestią ważną z uwagi na wielkość planowanego pokazu. Trzeba jednak zaznaczyć, że twórcy polskiego pochodzenia indywidualnie współpracowali z Hagenbundem już wcześniej, np. Irma Duczyńska (od 1904 roku, jako pierwsza kobieta), Henryk Uziębło, Kazimierz Sichulski i inni. Ekspozycję omawiali z wiedeńczykami Ruszczyc, Axentowicz, Frycz, Pankiewicz i do przedwczesnej śmierci – Stanisławski. Te przygotowania wzbudziły zainteresowanie środowiska, tym bardziej że zarząd Hagenbundu zaprosił „Sztukę” do wzięcia udziału w drugiej w 1908 roku Wystawie Jubileuszowej²². O obu pokazach dyskutowano na tych samych zebraniach. Na plakat i okładkę katalogu polskiej ekspozycji wybrano afisz Wyspiańskiego do *Wnętrza* Maeterlincka (*Protokół*: 15.01.1908). Już w czasie jej trwania Ruszczyc informował o podpisaniu drugiej umowy z Hagenbundem oraz o możliwości pokazania tylko dwóch dzieł przez jednego artystę (*Protokół*: 22.02.1908). Miesiąc później odczytano list Tetmajera z żądaniem wykreślenia go ze „Sztuki”, ponieważ po pierwsze, zapisał się do grupy „Stowarzyszenia Zer”, po drugie zaś dowiedział się w Wiedniu, że jego udział w ekspozycji w Hagenbundzie „nie był zbyt sympatycznym”, dlatego prosił o odesłanie do TPSP jego obrazu²³. Zebranych powiadomiono również o liście prezesa Secesji, wówczas Franza Hohenbergera, przypominającym o statutowym zakazie wystawiania przez członków tego stowarzyszenia z innymi grupami na terenie Wiednia. Postanowiono, że chcący prezentować w Zedlitzhalle wysłą rezygnację z Secesji (Axentowicz, Fałat, Laszczka, Weiss, Wyczółkow-

²¹ Supozycja Brzyski, że kontakty „Sztuki” i Hagenbundu zawiązały się przy pracach nad austriacką ekspozycją w St. Louis w 1904 r. jest bardzo prawdopodobna (Brzyski, 2011:13), ale z pewnością nie była to jedyna możliwość wobec wcześniejszych bardzo szerokich kontaktów urzędowych i towarzyskich Polaków w Wiedniu.

²² 60-lecie panowania Franciszka Józefa i 25-lecie wystawy Hagenbundu.

²³ List wklejony do *Protokołu*: 23.03.1908. W 1906 r. odbyła się Wystawa Austriacka w Londynie, która doprowadziła do ostrego kryzysu. Wojciech Kossak urządził drugą salę dla reprezentacji polskich artystów odrzuconych przez „Sztukę”. Mehoffer nazwał ich „zerami artystycznymi”, dlatego później zorganizowali Grupę Zer (Szczerski, 2001:79–90; Kudelska, 2008:451–454).

ski – wspólnie, Mehoffer – osobno), z przywołaniem, „iż już raz «Secessya» uniemożliwiła wystawę polską w Wiedniu” (Klein, 1922:17)²⁴.

Między 6 lutym a 31 marca 1908 roku pokazano w Hagenbundzie szerokie spektrum polskiej sztuki współczesnej TAP i artystów niezrzeszonych (358 dzieł czterdziestu trzech twórców: malarstwo, grafika i rzeźba z lat 1900–1907)²⁵. Wszystkie prace prezentowano po raz pierwszy, w tym obrazy zmarłych, znanych już publiczności wiedeńskiej – Wyspiańskiego i Stanisławskiego. Zrealizowano więc z nadwyżką zarzucony ostatecznie projekt ekspozycji w Secesji.

Podczas Wystawy Jubileuszowej przestrzeń Zedlitzhalle podzielono na trzy części, dlatego TAP pokazało wyłącznie dzieła swoich członków (piętnastu artystów, 22 obrazy, dwie rzeźby, sztukę użytkową i grafikę pominięto)²⁶. Co ważne, mimo bardzo bliskich terminów obu polskich wystaw w Wiedniu dzieła się nie powtarzały. Sichulski i Uziembło wystąpili wówczas jako członkowie Hagenbundu, gdyż nie należeli do rodzimej „Sztuki”. W sprawozdaniu za rok 1908 Ruszczyć dziękował za urządzanie ekspozycji Karolowi Fryczowi (bez szczegółów), Janowi Bukowskiemu, zaproszonemu do udziału przez TAP, za „współudział w pracy około przygotowania działu drukarskiego” (*Protokół*: 06.06.1908), Józefowi Czajkowskiemu „za pracę w wyjątkowo niewdzięcznych warunkach podjętą przy projekcie przedsiönka” (*Protokół*: 06.06.1908), którego mimo wysiłków stowarzyszenia nie zrealizowano dokładnie według projektu (w Wiedniu westybul doceniono za estetykę oraz jako wstęp ważny dla „uświadomienia całości wystawy”). Prezes zaprezentował także fotografie pokazu i wiedeńskie recenzje, zaznaczając, że wszystkie były bardzo dobre. Na tym tle wskazał niedocenienie i złe skutki w kraju: wspominał list Tetmajera, cytował list Konstantego Srokowskiego (1908:339–340), autora artykułu o „Zerach” w „Tygodniku Ilustrowanym”, źle oceniającego „Sztukę” oraz krytykował zbyt małe ilustracje w prasie. Ostatnim negatywnie zaskakującym faktem po wiedeńskim sukcesie był wspólny list Fałata, Pankiewicza, Laszczki i Wyczółkowskiego z informacją o ich „wykreśleniu się” ze stowarzyszenia²⁷. Finansowa część sprawozdania była bardziej optymistyczna. Mimo zastrzeżeń, że przekroczono budżet transportu (skonstruowano specjalne wozy dla kartonów witraży Wyspiańskiego, wysłano też wiele rzeźb), Hagenbund opłacił nadwyżkę, doceniwszy jakość przysłanych dzieł, i podzielił się zyskiem. Można dodać, że kilka prac z obu wystaw sprzedano, w tym siedem do Moderne Galerie (Jesse, 2014:422).

²⁴ W 1908 r. Potwierdza to elektroniczna wersja *Archiv Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession*, Wiedeń *in situ*.

²⁵ *Ausstellung der Vereinigung Polnischer Künstler „Sztuka” in Hagenbund*, Wien MCMVIII.

²⁶ 25. *Ausstellung Hagenbund. Kaiser-Huldigungs-Ausstellung*, Wien 1908 („Sztuka”, Hagenbund, Mánes, 01.04.–01.10.1908).

²⁷ Fałat ponownie wstąpił do TAP (*Protokół*: 26.11.1908).

Ekspozycja „Sztuki” w Secesji z roku 1906 okazała się ostatnią tamtejszą inicjatywą TAP. Wydarzenie to przyćmił pokaz w Hagenbundzie, który był nie tylko ostatnią grupową wystawą stowarzyszenia w Wiedniu, ale też ostatnią oficjalną, największą wystawą polskiej sztuki przed pierwszą wojną światową poza krajem. Mimo to w polskiej literaturze przedmiotu niewiele pisze się o gościnnej Zedlitzhalle. *Protokoły posiedzeń TAP „Sztuka”*, choć mają oficjalny charakter i nie są kompletne, informują o wielu nieznanych szczegółach składających się na decyzje podejmowane przez grupę. Zestawione informacje o wiedeńskich ekspozycjach są naturalnie tylko częścią tych treści, dlatego rozwinięcie wielu jeszcze kontekstów jest konieczne.

POST SCRIPTUM

Jesienią 1918 roku zarząd „Secesji” wystosował do polskich członków urzędowe pisma z wiadomością, iż zgodnie ze statutem do stowarzyszenia mogą należeć wyłącznie artyści zamieszkali na terenie Austrii (Kudelska, 2008:540–543)²⁸. Poddany tym samym przepisom Hagenbund pozostał otwarty – wielu polskich twórców nadal wystawiało, chociaż nie robiła tego już żadna polska grupa artystyczna. Był to jednak wybór polskich stowarzyszeń. Swoje dzieła prezentowali tam nadal: Jakob Glasner, Gustaw Gwozdecki, Jan Bulas, Artur Markowicz, Jerzy/Georg Merkel, Louiza Merkel-Romeé, Damazy Kotowski, Józef Krasnowolski, Stefan Filipkiewicz, Artur Markowicz, Leopold Gottlieb, Henryk Uziębło i Fryderyk Pautsch.

BIBLIOGRAFIA

- Baranowa, Anna (red.). (2001). *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*. Kraków: Universitas.
- Bisanz, Hans. (1980). Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne*, 68, s. 29–41.
- Brzyski, Anna. (2011). Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka, Mánes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups. *Centropa*, 11(1), s. 4–16.
- Cavanaugh, Jan. (1987). Polish Artists at the Vienna ‘Secession’ and the ‘Hagenbund’. *Canadian-American Slavic Studies*, 21(1–2), p. 79–98.
- Dobrowolski, Marcei Nałęcz. Wiosna Młodej Polski. Wspomnienia. W: *Jacek Malczewski*, 5 (s. 29–39). Wrocław: Ossolineum, rkps 54691/II.
- Jesse, Kerstin. (2014). The Modern Galerie and the Hagenbund. W: Agnes Husslein-Arco, Mathias Boekl, Harald Krejci (ed.). *Hagenbund. A European Network of Modernism 1900–1938* (p. 415–426). Belvedere, Hirmer Verlag, Wien.

²⁸ Od tego czasu w „Secesji” polscy artyści pojawiali się rzadko (np. Leopold Gottlieb). Odbyla się tylko jedna wystawa zbiorowa w 1928 r.

- Klein, Franciszek. (1922). Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. W: Jan Bukowski, Stefan Filipkiewicz, Ignacy Pieńkowski. *Sztuka 1897–1922* (s. 1–22). Lwów: Gebetner-Altenberg.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania, Małkiewicz, Barbara, Czubińska, Maria (red.). (1995). *Sztuka w kręgu „Sztuki”*. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Krzysztofowicz-Kozakowska, Stefania. (2006). ‘Sztuka’ – Vienna Secession, ‘Mánes’. The European Art Triangle. *Artibus et historiae*, 53, p. 218–259.
- Kudelska, Dorota. (2008). *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Kudelska, Dorota. (2014). An Undervalued place of often Unwelcome Painters. Polish Art in the Hagenbund. W: Agnes Husslein-Arco, Mathias Boekl, Harald Krejci (ed.). *Hagenbund. An European Network of Modernism 1900–1938* (p. 307–316). Belvedere, Hirmer Verlag, Vien.
- Kunińska, Magdalena. (2014). *Historia sztuki Mariana Sokołowskiego*. Kraków: Universitas.
- Lewandowski, Roman. (1899). Listy o Sztuce z Wiednia. *Tygodnik Ilustrowany*, 50, s. 983–984.
- Nebehay, Christian M. (1969). *Gustav Klimt. Dokumentation*. Wien: Verlag der Galerie.
- Srokowski, Konstanty. (1908). Zero. *Tygodnik Ilustrowany*, 17, s. 339–340.
- Stanisławski, Jan, Axentowicz, Teodor, Mehoffer, Józef. (1899). Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” za rok 1898. *Tygodnik Ilustrowany*, 19, s. 379.
- Starzewski, Rudolf. (1898). Secesja (cz. I). *Życie*, 24, s. 279–282.
- Szczerski, Andrzej. (2001). Sztuka na Królewskiej Wystawie Austriackiej w Londynie w 1906 r. – uwagi o recepcji sztuki środkowoeuropejskiej w Wielkiej Brytanii. W: Anna Baranowa (red.). *Stulecie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* (s. 79–90). Kraków: Universitas.
- Wawrzeński, Marian. (1932). *Ponure karty z ewolucji etyki tzw. inteligencji krakowsko galicyjskiej*. Warszawa: nakładem autora.
- Vergo, Peter. (1975). *Art in Vienna 1898–1918: Klimt, Kokoschka, Schiele, and their contemporaries*. London: Phaidon.

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia relacje między Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka” a wiedeńskimi grupami artystycznymi: Wiener Secession i Hagenbundem na podstawie odnalezionej *Księgi Protokołów TAP „Sztuka”*. Pozwala to na poszerzenie wiedzy szczegółowej dotyczącej organizacji, finansów i polityki wystawienniczej pierwszej polskiej grupy artystycznej, która zrewolucjonizowała zasady prezentacji polskiej sztuki w kraju i za granicą. Sposoby działania TAP, tak te wynikające z regulaminu, jak i nieformalne (związane z działaniami J. Stanisławskiego), budziły wiele kontrowersji w środowisku artystów. Wszystkie aspekty funkcjonowania najlepszych polskich twórców w ramach TAP znajdują uszczegółowienie w *Księdze*, która w interesujący sposób obrazuje kontakty wiedeńskie. Relacje te pokazują, że początkowo dobra współpraca z Secesją została zawieszona i ostatecznie przez Polaków zaniechana. Podjęto natomiast bardzo owocną współpracę z konkurentem Secesji – Hagenbundem. Tekst przedstawia szczegóły tych przedsięwzięć.

Słowa kluczowe: Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, Secesja Wiedeńska, Hagenbund, sztuka polska w Wiedniu

SUMMARY

The Society of Polish Artists “Sztuka” was doubly elitist: it presented carefully selected works by the artists of choice that is almost exclusively by the members of the association. This important group, as far as the Polish culture is concerned, first revolutionized the artistic life at home (1897–1918) but then started to fade (until the 1950s). There exist no monographs regarding the association, therefore, the analysis of *The Proceedings of the Society of Polish Artists “Sztuka” (Protokoły Posiedzeń TAP „Sztuka”, 1897–1912)* provides insight into the less known aspects of the Society’s functioning. Of interest are undoubtedly the contacts with the Secession and Hagenbund regarding the organization of exhibitions (also with the Czech Mánes). The process of gaining funding for exhibitions shows the establishment of a model of state financing, which sometimes involved the loss of artists’ artistic freedom (it was part of the cultural policy of the Austro-Hungarian Empire that balanced the national issues). The members of the Society of Polish Artists needed to face the following questions: who has the right to represent Polish artists from all partitions? What should the work of the jury look like so that the dominance of one artistic trend is avoided (especially the esthetic concepts of J. Stanisławski)? The article reconstructs differences in the rules governing the cooperation between the Society of Polish Artists and the Wiener Secession and Hagenbund (that housed the biggest Polish exhibition before 1918, completely forgotten today). An important aspect of the article is the discussion of the internal conflicts that threatened the existence of the Society of Polish Artists. In the conclusion, the article indicates the directions of cooperation of Polish artists with Kunstlerbund Hagen in the years 1918–1938.

Keywords: Society of Polish Artists “Sztuka”, Vienna Secession, Hagenbund, Polish art in Vienna